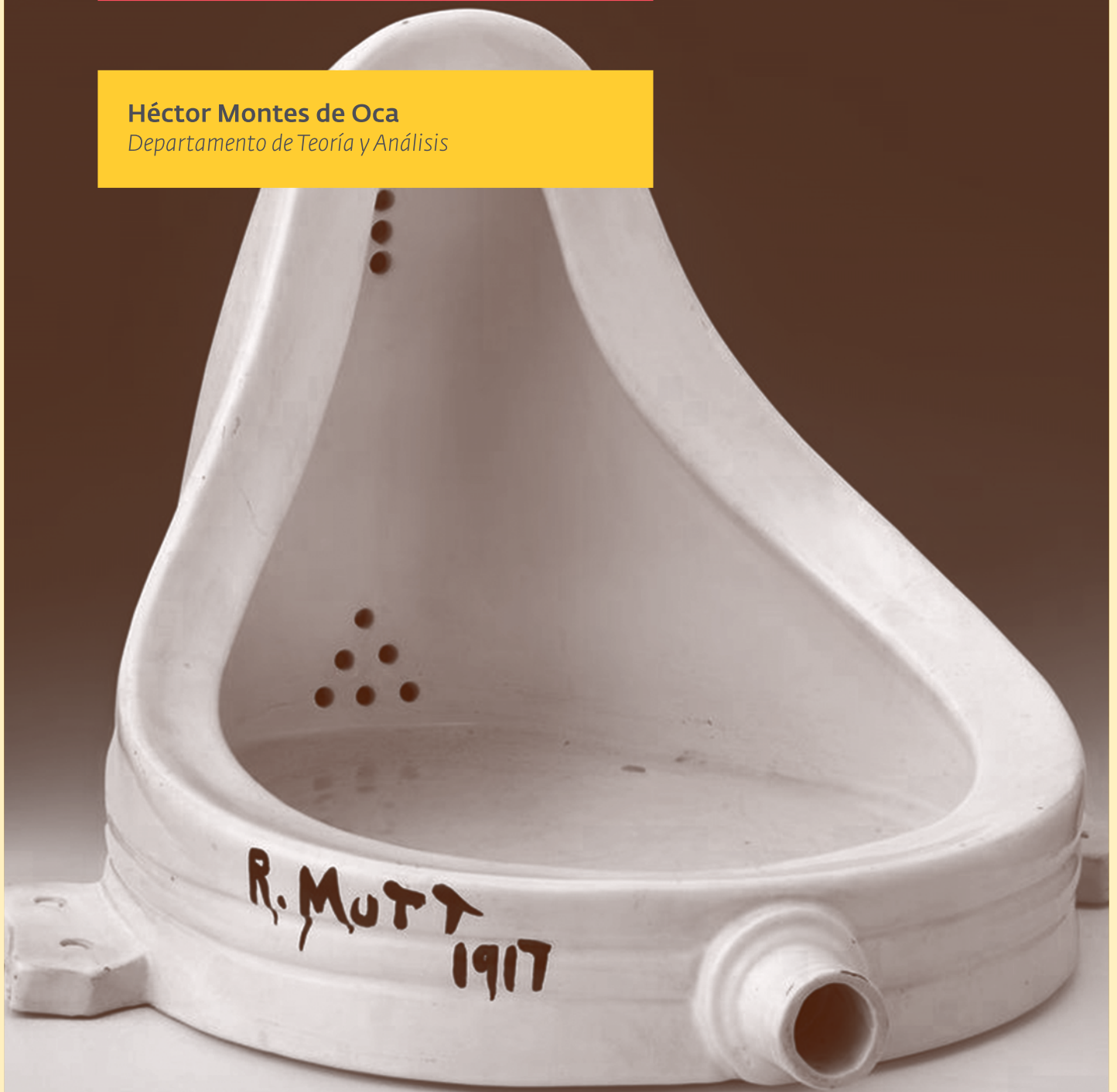


Cien años de la *Fuente*

Héctor Montes de Oca

Departamento de Teoría y Análisis



Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917
Imagen tomada de <https://goo.gl/S4Zzoc>

En el presente año se cumple un siglo de la aparición de la que probablemente sea la obra “artística” más controvertida e influyente de la época moderna: *Fuente*, un urinario volteado que el artista francés Marcel Duchamp intentó exponer en Nueva York en 1917.

Sin duda, que las más significativas imágenes de la historia han modificado, en alguna medida, el concepto de arte del cual partieron, no obstante, ciertas obras, a partir de circunstancias excepcionales, han tenido una influencia decisiva para cambiar por completo los paradigmas dominantes. Uno de esos momentos definitivos –y espectaculares– tuvo lugar con la aparición de los *ready mades* de Marcel Duchamp, que obligaron a una reconsideración radical de los límites de la significación artística.

Curiosamente, esta situación extrema no se originó a partir de formas inéditas, sino, de objetos del todo comunes, sorprendidos sólo por su extrema banalidad. Con los siguientes: una rueda de bicicleta montada sobre un banco, una pala para la nieve, una funda de plástico para máquina de escribir, un soporte para escurrir botellas, Duchamp pretendió, entre otras cosas, “demostrar la imposibilidad de definir el arte”.

En principio, pareció llevar al límite la idea expresada por Leonardo de que el arte “es una cosa mental”, abandonando cualquier voluntad de forma y, en consecuencia, toda simbolización, para despojar por completo al objeto elegido o “encontrado”, y dejarlo sólo investido por la significación que pudiera otorgarle el nuevo sitio que el artista ha escogido para él, y distinto al que la sociedad le designó inicialmente.

Es evidente que la enorme originalidad de este procedimiento representó un vuelco tan importante como para hacer

pensar en la desaparición del arte, porque, a fin de cuentas, cualquier persona puede cambiar de sitio los objetos, como de hecho lo hace todo el tiempo, pero con otros propósitos a los que se había planteado Duchamp, de manera algo socarrona y discreta, por cierto. Si las personas se sintieran estafadas por las imágenes abstractas que poco antes habían comenzado a circular y que nadie entendía, qué podían decir de esta otra vuelta de tuerca, que ponía frente a sus ojos objetos vulgares, completamente comunes y corrientes, que nadie tenía problema para reconocer y que el artista sólo se encargaba de firmar hasta con un nombre falso.

A diferencia del distanciamiento con el gran público que habían marcado las expresiones vanguardistas “tradicionales”, estos objetos hallados en cualquier sitio, otros más de los muchos que saturaban las urbes, establecieron una relación demasiado próxima con los espectadores. Como el objeto era él mismo, sin propósitos de representación alguna, la obra y la realidad se confundían y los límites entre el arte y la vida desaparecían. Asumiendo una especie de realismo a ultranza, éstos permitían que cualquier cosa, sin apenas alteración, se experimentara de otra manera en una relación de extraña familiaridad, incómoda e irritante.

Cabe decir, además, que el público no tuvo mayor contacto con ellos hasta mucho después, porque la permanente reserva de Duchamp para asumir notoriedad alguna con su persona, sus acciones o sus obras permitió que sólo pocos amigos tuvieran conocimiento de ellas. Así, el primero de estos objetos: la rueda de bicicleta, lo guardó en su estudio para disfrutar en privado del sonido que producía cuando se le hacía girar; otros fueron

regalados a distintos conocidos; pero el más divertido: *Fuente*, el urinario que Duchamp había firmado como E. Mutt, fue enviado, excepcionalmente, a la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York en 1917. A pesar de que la exposición pretendía dar cabida a todo artista que pagara seis dólares de admisión, y que sin discriminación alguna fueron admitidas más de dos mil obras de todo tipo, la obra en cuestión fue rechazada por indecencia y plagio de "una mera pieza de fontanería". Beatrice Wood dio su versión del episodio según lo cuenta un biógrafo de Duchamp:¹

...un buen día entró en uno de los almacenes de la exposición y se encontró con Walter Arensberg y George Bellows [el primero, amigo y mecenas del artista, y el segundo, representante de los pintores realistas] enzarzados en una discusión subida de tono, con aquel "objeto blanco reluciente" colocado en el suelo entre los dos.

—No podemos exponerlo— insistía Bellows acalorado, al tiempo que sacaba un pañuelo y se secaba la frente.

—Tampoco podemos rechazarlo. Ha pagado la cuota de admisión— expuso Walter, sin perder los estribos.

—¡Es una indecencia!— exclamó Bellows a gritos.

—Eso depende del punto de vista— puntualizó Walter, reprimiendo una sonrisa.

—Deben de haberlo mandado para gastarnos una broma.

Lo firma un tal R. Mutt y me huele a chamusquina— refunfuñó Bellows contrariado.

Walter se acercó al objeto en cuestión y acarició su superficie reluciente

—Revela una forma hermosa, liberada de su utilidad funcional— aclaró Walter,



¹ Calvin Tomkins, *Duchamp, Anagrama*, Barcelona, 1999, pp. 203-204.



Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913. Primer ready made hecho por el autor. Imagen tomada de <https://goo.gl/xoVg4D>

con la dignidad del catedrático que habla ante los miembros de Harvard—, por consiguiente, esta persona ha realizado una clara contribución estética.

...Bellows retrocedió unos pasos y avanzó de nuevo

Enfurecido como si quisiera llevárselo por delante.

—No podemos exponerlo y se acabó.

—Pero si de eso se trata precisamente en esta exposición— le explicó Walter, cogiéndole amablemente del brazo. Es una oportunidad que permite al artista enviar lo que se le antoje, que sea el artista y nadie más quien decida qué es arte.

—¿Estás insinuando —replicó Bellows, desasiendo el brazo— que si alguien nos mandara boñigas de caballo pegadas a un lienzo tendríamos que aceptarlo?

—Me temo que sí —asintió Walter, con el tono triste del sepulturero.

Quizá adivinando lo que habría de venir. Duchamp, que formaba parte del mis-

mo comité de selección, renunció muy divertido, y cargó su obra hasta la galería 291 del fotógrafo Alfred Stieglitz en donde permaneció arrumbada hasta desaparecer, –la obra más influyente del siglo según muchos críticos–, seguramente en la basura, como otros *ready made* emblemáticos que, cuando fue necesario, se volvieron a hacer sin la menor dificultad, aun de lejos, siguiendo las instrucciones del autor.

Los *ready made*s destruían la idea de “objeto artístico” y en consecuencia la de “valor”

Evidentemente la “manifestación sensible de la idea”, como definía Hegel al arte, había quedado en pura idea, la cosa en la mente ocupaba la parte central, casi única, al grado de que en algún momento, el solo enunciado podía ser suficiente, como aquel en que se propuso utilizar un Rembrandt como tabla de planchar.

Pero ¿cuál idea? como no fuera la de la pura anulación porque los *ready made*s no son objetos hechos por el artista, sino sólo elegidos para ser depositarios de un puro acto de voluntad que elimina todo tipo de significación, en una especie de nihilismo recíproco en el que el posible sentido anula al objeto, al mismo tiempo que el propio objeto anula el sentido. En realidad no son arte ni antiarte, como poco después pretendieron los dadaístas, sino criaturas de un espacio neutro, indiferente, libre...

Ante todo, obstaculizaban cualquier relación con la naturaleza, interponiendo objetos industriales como un tropiezo

deliberado frente a lo primigenio o inocente, pero al mismo tiempo los inutilizaba al despojarlos de su uso, su justificación, su propósito de dominio sobre esa misma naturaleza negada.

Con estos objetos, también se esfumaba toda posibilidad de figuración, y con ella el lenguaje que la hace posible, la capacidad para decir algo definido al regresar como simples cosas, pero cosas que negaban la significación, como la significación las negaba a ellas.

Los *ready made*s destruían por ello la idea de “objeto artístico” y en consecuencia la de “valor” que le es inherente. Estos objetos, sin ningún interés plástico o estético –y en esto se equivocaba Arensberg intentando defender la *Fuente*–, no son obras sino gestos vacíos, casi desligados del mismo artefacto que los concita, artefacto por todos conocido y que al saber que está ahí, ni siquiera vale la pena seguir observando porque en sentido estricto no está ahí para ser visto ni mucho menos admirado. Junto con la idea de arte viene a anularse también la noción de lo irrepetible, aquello en lo que se fundamenta el fetichismo, estimulado por la crítica, que vincula al coleccionista con el marchante: el mecanismo mediante el cual la sociedad convierte al arte en el procedimiento más refinado o grotesco del consumo o la ostentación. Como puede verse en lo que queda del Renoir que adorna el *penthouse* de Trump en Nueva York.

Así también, como el gesto se resuelve en un acto ajeno a cualquier selección significativa o, en todo caso, a la selección deliberada de lo indiferente, el *ready made* es, en consecuencia, la completa anulación del gusto, esa ardua construcción de la cultura. Es un gesto que, obviando la manufactura, despoja al creador de un reducto que hasta entonces le era

propio, aquél en donde dominaba la habilidad o incluso la maestría, es decir, el fin del arte como producción de objetos, coleccionables, comercializables y admirables.

En contra de las propias intenciones originales, y como sucedería con el dadaísmo, la sociedad tuvo que realizar muchos esfuerzos, no del todo infructuosos, para consumir esos objetos.

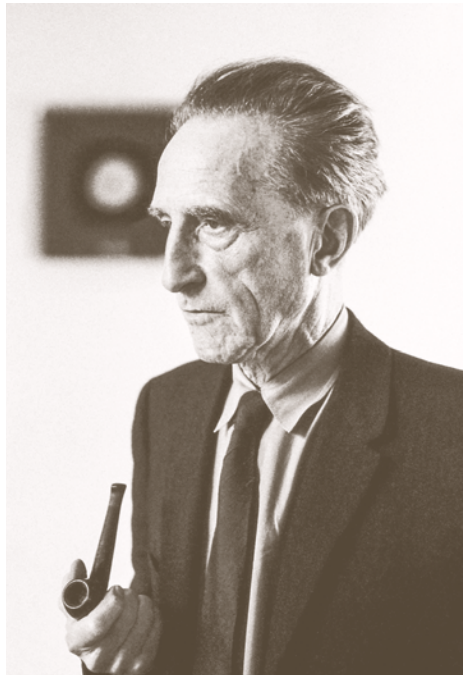
Los objetos encontrados o *ready mades* planteaban una disyuntiva que, como explicó Octavio Paz,² obligaba a que si la sociedad los transformaba en arte, inutilizaba el gesto de la profanación, y si preservaba la neutralidad del gesto, se convertía el mismo en la obra artística a pesar de que el propio planteamiento perfectamente "indiferente" pareciera negar toda significación a ambos.

El hecho es que la sociedad a través de sus instituciones culturales ha terminado por hacer de ellos, más allá de muestras notorias de la experimentación de vanguardia, una especie de epítome de la modernidad extrema para encajarlos a fuerzas en una tradición que, para ello, tuvo que rehacerse.

Evidentemente, las distintas derivaciones de estas acciones han resultado en un replanteamiento completamente radical en el ámbito de la estética y el arte, similar, en varios aspectos, a los sucedidos en otros lugares de la cultura y el conocimiento modernos como las ciencias, la comunicación o la filosofía, en los cuales el papel canónico de las verdades establecidas ha sufrido un enorme resquebrajamiento. A partir de entonces, ¿qué se puede decir de la representación, la forma y el contenido, los valores plásticos, los lenguajes artísticos, la significación, los es-



² Octavio Paz, "Los privilegios de la Vista I", en *Apariencia desnuda, obras completas*, FCE, México, 1997, p. 147.



Marcel Duchamp

Fotografía: Richard Hamilton
Imagen tomada de <http://www.macba.cat/es/marcel-duchamp-3513>

tilos, los arquetipos, las tradiciones, la utilidad, la eternidad, lo individual, las reglas y la belleza? Porque todo esto quedó suprimido o por lo menos severamente transformado.

Como los desarrollos posteriores han demostrado, y porque la creación es un descubrimiento y no una invención, los objetos que las vanguardias buscaban para renovar el arte fueron encontrados en los lugares más visibles –como la carta que halló Monsieur Dupin en el cuento de Edgar Allan Poe– para abrir posibilidades insospechadas a la imaginación en los espacios de la producción cultural y el consumo simbólico, provocando que las vivencias sensoriales, afortunada o desafortunadamente, aparecieran todo el tiempo en todas partes.

Y las cosas, desde hace 100 años, no volvieron a ser las mismas. ✂